



L'ARTESANIA I L'ART. UN PROCÉS HISTÒRIC DE DISCRIMINACIÓ SÒCIO-OBJECTUAL *

ISIDRE VALLÈS

L'intent de delimitar l'àmbit corresponent a l'artesanía i a l'art sovint esdevé difícil per les estretes interrelacions existents entre aquestes dues activitats. És per això que creiem necessari precisar les condicions històriques que han possibilitat l'aparició de l'artesanía i de l'art, tot i situant-les en el temps, la qual cosa ens permetrà determinar llurs característiques i l'objectiu propi a cada una d'elles. Un aspecte complementari d'aquest esforç de precisió és la possibilitat de concretar, per tal de respondre a diferents necessitats del col·lectiu humà, les semblances i diferències entre ambdues activitats, les quals possibiliten establir una classificació objectual. Per últim, la incidència dels factors socials ens permeten exposar, d'una part, la valoració discriminada amb què sempre s'ha tractat l'artesanía en relació a l'art i, de l'altra, com la diversificació d'objectius de l'art contemporani ha trencat les barreres que impedièn a l'artesanía accedir a la consideració d'obra artística.

1. CONDICIONS HISTÒRIQUES REQUERIDES PER AL SORGIMENT DE L'ART

En voler precisar l'origen de l'art, forçosament ens hem de circumscriure a l'esfera objectual i de la producció, donat que els objectes han estat els únics vestigis del passat paleolític que s'han conservat, sense que hagi subsistit cap resta que ens permeti albirar d'altres manifestacions artístiques que no siguin les productores d'objectes. Així, els primers testimonis fòssils de caire ritual desenterrats es remunten a l'època de l'*Homo erectus*, que gira entorn del 500.000 a.C., i pertanyen al cerimonial funerari. És molt possible que, com precedent del ritu d'inhumació, haguessin existit, per exemple, manifestacions rituals i lúdiques emparentades amb la gestualitat i el so. Nogensmenys, sobre elles, de manera

* Article síntesi de les conclusions extretes per l'autor a la seva obra *Artesanía, Art. i Societat*, de pròxima aparició.

semblant a quan ens referim a la possible utilització d'eines per part dels australopitecs, no s'ha conservat cap vestigi.

Les manifestacions artístiques tenen un origen incert que no impedeix afirmar que, entorn del 30.000 a.C. l'*Homo sapiens sapiens* comencés a materialitzar el seu pensament en formes artístiques que enriqueixen el mostrar de les aportacions aconseguides per l'ésser humà des del dia que l'*Homo habilis* obtingué la primera eina. Amb l'art, apareigué un dels instruments fonamentals que expliciten la cultura i que completen la diversitat expressiva i comunicativa de l'home, adquirida a través de la gestualitat, del llenguatge i del ritu. És un fet que a l'inici del paleolític superior es concretaren les condicions requerides per a l'aparició de l'art, unes condicions que estigueren mediatitzades per la lenta evolució de l'ésser humà, que necessità 2.270.000 anys per a madurar intel·lectualment, emocionalment i social, des que posà a punt la seva capacitat productora (l'eina més vella localitzada fins avui dia és un *chopper* o còdol tallat desenterrat al jaciment d'Omo 71 (Etiopia) i al que se li atorga una antiguitat de 2,3 milions d'anys). És molt il·lustratiu fer una ullada a la història per a captar algunes d'aquestes condicions, comprendre el caràcter novedós de l'aportació artística i, si es pot, fer entenedor el seu significat.

D'antuvi, podem observar una seqüència cronològica que s'inicià amb l'*Homo habilis*, dotat d'un instrumental sensitiu i conceptual que li permetè prendre consciència de l'entorn físic, analitzar i valorar cada un dels elements que considerava apropiats per a resoldre les situacions que li plantejava el medi, i convertir-se en un artesà. En un primer moment, doncs, l'artesanía és a l'arrel de la productivitat artística, és a dir que, sense la traça manual i l'enorme capacitat tècnica adquirida per l'*Homo habilis*, l'*Homo erectus* i els Neandertals, l'art, com a concreció matèrica del pensament, no hagués estat possible.

En efecte, apart de la destresa manual, en l'activitat artesana ja hi trobem incorporats alguns dels principis que conformaran l'obra artística, sobretot pel que pertoca a la plasmació de la capacitat distributiva i ordenadora de la matèria, testimoniada a través del bifaç i de la tècnica levallois, que l'*Homo erectus* pre-Neandertal i els Neandertals portaren al punt òptim d'eficiència. La tècnica levallois, amb la qual s'obtenen tacs o poliedres lítics de variada alçada, pressuposa la conscienciació del concepte de multilateralitat o ordenació geomètrica de la matèria, mentre que amb el bifaç s'explicitaren el principi de la simetria i les nocions que comporta de centre, dreta i esquerra que tanta importància tindran aplicats a esquemes compositius de distribució de l'espai (arquitectònic, pictòric i escultòric, per citar algunes de llurs aplicacions artístiques) i socials, tal com és perceptible en el ritu i en l'agrupació comunitària regida pel sistema de classificació de la natura i de la societat, vinculat, en molts casos, al totemisme.

En segon lloc, la successió d'esdeveniments històrics ens demostra la coexistència de dues activitats que preludiaren i possibilitaren la posterior aparició de l'art: la capacitat constructora i la vigència del ritu.

La capacitat constructora es féu tangible amb l'*Homo habilis* (jaciment olduvaià de Gamboré I, Etiopia, amb una antiguitat de 1,7 milions d'anys), i es concretà amb l'*Homo erectus*, qui no sols utilitzà les coves com a habitatge, sinó que adaptà l'espai natural i, al mateix temps, creà l'espai arquitectònic. La cova de l'Aragó, on l'*Homo erectus* s'instal·là repetides vegades entre el 500.000 i el

400.000 a.C. amb l'ordenació de la superfície habitable en àrees d'activitat (de repòs, de treball, de cuina,...), és un de tants exemples que, a partir d'aquesta època, testimonien la pràctica habitual d'acondicionar l'espai interior de l'habitatge. Però, la capacitat de repartició de l'espai disponible també es materialitzà en la construcció d'hàbitats artificials o cabanes, com les aixecades, a partir del 380.000, en diferents moments, a Terra Amata (Niça), on fàcilment s'hi pogué allotjar un frup format per 10 a 15 individus. Aquesta activitat constructora a l'aire lliure coexistí amb l'adaptació del recintes naturals, abrics i coves, a les necessitats de l'home, puix que en llur interior sovint es bastiren estructures arquitectòniques, com és el cas de les coves de Lazaret (Niça), amb una antiguitat avaluada en 130.000 anys, i una capacitat per a unes 10 persones, i de Baume-Bonne (Quinson, França).¹

L'ordenació de l'espai i l'habilitat constructiva són bon exemple de la maduresa intel·lectual assolida per l'home, que, després d'haver aconseguit dominar la matèria i subordinar-la als condicionaments de la producció de l'utilitatge, és ara capaç de sotmetre l'espai i transformar-lo en el seu territori. Cal adonar-se que la capacitat de percepció i mediatització de l'espai és un requisit imprescindible per a la materialització plàstica mitjançant les activitats escultòrica i pictòrica, quan es tracti, en el seu moment, d'adequar els recintes o santuaris paleolítics als condicionaments d'aquests tipus d'expressió artística.

Una qüestió paral·lela a l'activitat arquitectònica seria la d'intentar precisar la validesa o consideració d'obra artística de les estructures arquitectòniques adaptades o aixecades. Al nostre entendre, si bé les considerem com a precedents d'una capacitat artística, no les avaluem com a activitat o obra artística pròpiament dita en aquest moment concret, perquè hi predominava el caràcter utilitari i no presentaven cap signe visible d'intencionalitat o d'incorporació d'elements culturals o distintius socials amb els quals s'intentés donar resposta a quelcom més que la pura necessitat imposada pels esdeveniments quotidians. Després, quan explicitem les característiques i l'objectiu de l'art, esperem que aquesta qüestió quedi prou aclarida, però hem d'ésser conscients que fins un moment molt avançat de l'evolució de l'*Homo erectus*, que se situa entorn del 500.000 a.C., quan ja han transcorregut, pràcticament, 2 milions d'anys del paleolític inferior, no hi ha cap construcció ni cap objecte que no es regeixi exclusivament pel principi utilitari.

Si fins ara l'activitat humana es polaritzava entorn de la resolució d'unes necessitats materials, immediates i tangibles, amb la presència del ritu es feu vigent un altre tipus d'exigències que expliciten unes preocupacions culturals i socials i una capacitat de recursos conceptuals (el simbolisme) no especificades fins al moment de l'aparició dels cultes dels cranis i dels morts o enterraments. La història ens subministra variats exemples de l'actualització del culte dels cranis entre els *Homo erectus* en diferents indrets del planeta i en èpoques força reculades (paleolític inferior), com les corresponents a l'Home de Pequín, que habità la gruta de Choukoutien (Xina) entre el 500.000 i el 200.000 a.C.,² i a l'home de Tautavel,

1. LUMLEY, H. de et al.: cat. *Origen/Evolució de l'home*, Servei de Cultura, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985, p. 91, 128, 136, 140 i 141.

2. LUMLEY, H. de et al.: op. cit., p. 157.

de la cova de l'Aragó, que, entre les deixalles alimentàries, abandonà un crani-màscara (?) d'ara fa 450.000 anys, corresponent a un jove mort violentament, a qui havien arrencat la part posterior del crani per a extreure-li'n el cervell.³ Amb una antiguitat calculada en 150.000 a., en el jaciment de Ngandong (Indonèsia), hi aparegueren onze voltes cranianes que recorden les copes cranials localitzades en diversos jaciments del paleolític superior.⁴

Ara fa 70.000 anys, durant el paleolític mig, el canibalisme ritual dels cranis, tot i seguir vigent-cova de l'Hortus, Llanguedoc i Kaprina, Iugoslàvia,⁵ tingué la seva continuïtat evolutiva en el culte dels morts o pràctica funerària instituïda per l'Home de Neandertal, de la qual s'han conservat nombrosos exemples, alguns d'ells molt representatius de la novedosa actitud humana davant del fenomen de la mort: a Teschik Tach (Uzbekistan), hom desenterrà el crani d'un nen envoltat de cinc parelles de banyes de cabra salvatge amb les puntes clavades a terra, on el corn podria ésser un símbol de vida a tenor de la facultat fecundadora de l'animal, molt preuada entre els indígenes d'aquesta regió muntanyosa;⁶ a la cova Guattari italiana, aparegué un crani voltat per un cercle de pedres i acompanyat amb restes òssies d'animals (aixovar alimentici relacionat amb la perpetuació de la vida en el més enllà). El forat occipital del crani havia estat eixamplat i l'os frontal trencat, mutilacions que podrien ésser degudes a un enfrontament a mort amb la posterior ablació del cervell.⁷ A la Chapelle-aux-Saints, el 40.000 a.C., ja molt proper al paleolític superior, una tomba contenia un home ajagut de costat amb les cames encongides i girades cap a la dreta, amb el cos envoltat d'ossos d'animals i, entre elles, destacava una pota de boví.⁸ Durant el paleolític mig no sols es practicaren enterraments individuals, sinó també col·lectius com el de La Ferrassie (Dordonya), on s'ha localitzat un dipòsit funerari complex compost de sis sepultures. En la primera, un home ajagut d'esquena presentava les cames encongides i girades cap a la dreta. Tres pedres planes protegien el cap, en una mena de caixa, orientat cap a l'esquerra. Al costat de l'esquelet, hom havia dipositat un os amb osques fines, marques que, en vida del finat, podien tenir una intenció utilitària, però que també podrien obeir a motivacions culturals-socials no explícites. A la tomba n.º 5 i 6, entre altres resten, s'hi descobrí el crani d'un nen, sense mandíbula, cobert amb una pedra plana. La superfície inferior en contacte amb la volta craniana havia estat engreixada amb ocre roig i la superior perforada per divuit petites cúpules.⁹

Entre els nombrosos enterraments descoberts a d'altres indrets, tots ells pertanyents a l'època que a Europa es desenvolupà la cultura mosteriana, destaquen per llurs peculiaritats rituals el crani acompanyat d'ossos de mamífers (búfal gegant i cavall) i, sobretot, les restes localitzades al Pròxim Orient: a Shanidar (Kur-

3. LUMLEY, H. de i Lumley, M. A. de: *L'homme de Tautavel*, «Dossiers de l'Archéologie», n.º 36, juillet-août, 1979, p. 54.

4. LUMLEY, H. de et alt.: *op. cit.*, p. 107.

5. LUMLEY, H. de et alt.: *ibid.*, p. 158.

6. CHARD, CH. S.: *El hombre en la prehistoria*, Ed. Verbo Divino, Estella, 1976, trad. cast de I. Zapata, p. 205.

7. CHARD, CH. S.: *ibid.*, p. 204.

8. LUMLEY, H. de et alt.: *op. cit.*, p. 146.

9. LUMLEY, H. de et alt.: *ibid.*, p. 146 i ss.

distan iraquiana), en dues tombes datades entre el 70.000 i el 45.000 a.C., al costat del cadàver d'un nen, s'hi descobrí una ala de papallona i s'ha comprovat que un home havia estat dipositat sobre un llit de flors considerades medicinals i de delicades tonalitats cromàtiques; la qual cosa fa pensar que podria tractar-se d'un notable dirigent o d'un bruixot-remeier apreciat;¹⁰ i a la cova de Djebel Qafzeh (Palestina), amb una antiguitat calculada entre els 55.000 i els 35.000 anys, ja quasi a l'inici del paleolític superior, aparegueren les restes d'un nen que abraçava el crani d'un cèrvol, considerat pels indo-europeus un símbol de fertilitat, rejuveniment i també de resurrecció.¹¹ Es tracta de la deïficació d'un animal, o, simplement, el crani és l'expressió d'uns atributs simbòlics?

La importància de la constatació del canibalisme ritual i dels enterraments és que expliciten l'existència d'un àmbit de creences que traspassa i eixampla els límits classificatoris de la natura i/o univers establerts fins aquells moments per l'*Homo habilis* i els primers *erectus*, i són, al mateix temps, una resposta a plantejaments abstractes i especulatius abocats sobre la mateixa condició humana. I, justament, és aquí on l'ésser humà mostra haver arribat a la plenitud del desenvolupament intel·lectual, en ser capaç d'inventar-se un refinat instrument conceptual (el simbolisme), de caire analògic, per a expressar el substracte ideològic-cultural implícit en l'actitud adoptada per l'home davant l'univers: un univers on els morts afirmen llur pervivència en una esfera desconeguda, però no menys real, impregnada per la creença en una força energètica, reguladora, que uneix els difunts i els vius i precisa la posició de l'individu en el si de la comunitat.¹²

Remarquem el caràcter simbòlic implícit en el culte practicat amb el crani, que sembla revestir-lo d'un simbolisme màgic que permet l'assumpció de les virtuts del difunt. És indubtable que, amb la *copa ritual*, s'assumeixen qualitats, altament preuades i sintetitzades en la cavitat cranial (intuïció paleolítica de la importància del cervell en la formació de la personalitat?), transferides d'un a l'altre ésser humà per mediació del ritu que assegura l'intercomunicabilitat entre la vida i la mort. Si el difunt perviu en els que mengen el cervell, no és això una prova tangible de la creença en la unitat entre el present i el més enllà?

En el cas dels enterraments, encara es fa més sensible la creença en una unitat còsmica que relliga el món dels vius i dels morts i l'existència d'un suport ideològic, fortament simbòlic, que dona significat a cadascun dels elements incorporats a l'aixovar funerari: els ossos d'animal i la pota de boví, no constitueixen un present significatiu per part dels caçadors mosterians, bons coneixedors del valor dels animals per a assegurar la continuïtat, física i còsmica, de la vida, mitjançant el parentiu totèmic establert? El caràcter simbòlic de la banya caprina i del crani del cèrvol sembla fora de dubte, donat que llur valor com a aliment és pràcticament nul. El fet d'haver dipositat al costat del cadàver un os amb osques revela una intencionalitat, segurament relacionada amb algun aspecte de la comunitat a la qual pertanyia el difunt o, potser, hom voldria indicar que es tractava d'un expert artesà en el treball de l'os, de la mateixa manera que el llit de flors de l'home

10. LUMLEY, H. de et al.: *op. cit.*, p. 162.

11. LUMLEY, H. de et al.: *ibid.*, p. 161.

12. READ, H.: *Orígenes de la forma en el arte*, Proyección, B. Aires, 1967 (1.ª ed. en anglès, 1965), pp. 59 i ss.

de Shanidar podria indicar la capacitat remeiera del difunt. L'ocre roig amb què s'engreixà la pedra dipositada sobre un crani infantil, no és una premonició conscient d'un simbolisme vital (subjacent en la posició fetal adoptada per alguns esquelets), aquí establerta analògicament entre el color de la sang i el del pigment?; simbolisme sanguini-vivificador, potser, nascut a la llum de l'experiència de l'infantament i com a qualitat tradicionalment atorgada a la dona. I què dir de l'ala de papallona si no és que es tracta d'un símbol de la primavera, de l'alegria i de la joventut implícites en el nen enterrat?

Deixem, però, ara el simbolisme i fixem-nos que dreçar unes defenses caprines, clavant-les a terra, engreixar una pedra o un objecte amb ocre (pràctica també freqüent en l'època mosteriana que tractem, encara que no relacionada amb l'enterrament,¹³ tal com després succeirà a l'etapa següent) o, posem pel cas, gravar unes marques, ja podria constituir una activitat artística en si, que permetria considerar, en el primer cas, la distribució de la cornamenta en l'espai, i en el segon i tercer, els materials receptors com a objectes artístics. Si bé és innegable la validesa d'aquesta possibilitat, creiem que es tracta d'exemples esparsos que, amb independència de llur concreció, no permeten formular una afirmació taxativa quan a asseverar l'aparició de l'art. És per aquesta causa que preferim considerar-los (semblantment al cas de la capacitat constructora, i malgrat la incorporació del significat simbòlic en aquests últims exemples) precedents d'una activitat que té la seva culminació, com a pràctica habitual, simbòlica, abstracta i figurativa, en les escultures, les pintures parietals i els objectes del paleolític superior.

Malgrat la importància de les aportacions fetes pels homes en el transcurs de les cultures fins ara estudiades, que especifiquen les premises necessàries que permeten l'aparició d'una inèdita activitat productora, l'artística, falta encara determinar la presència d'un important element condicionador, sense el qual el treball artístic és possible que no s'hagués mai instal·lat en la vida dels homes: el marc social, imprescindible per a la concreció de l'art, del qual pensem que l'activitat artística rep gran part del seu sentit.

Quan ens referim a la capacitat organitzativa i distributiva de l'ésser humà, vigent en el devenir històric a partir del moment en què ocupa els recintes naturals o basteix les primeres construccions arquitectòniques, aquest ho féu impulsat per circumstàncies imposades pel medi ambient, però també, és probable, per necessitats nascudes a l'interior dels mateixos grups que s'arreceraren a les coves o aixecaren els campaments a l'aire lliure. En un moment concret ens hem referit a grups de 10 a 15 individus, que, donat el nombre elevat de persones que els constitueixen, és molt possible que plantegessin problemes d'allotjament i d'organització en el moment de cercar un refugi adequat. També, quan d'una manera cíclica, els grups de caçadors es desplacen d'un lloc a l'altre i planifiquen col·lectivament la caça, no és aquest un símptoma ineluctable de trobar-nos davant de grups ben organitzats socialment, conforme a principis i normes col·lectives que ignorem, és cert, però això no impedeix creure en llur vigència. I la prova que regia un esquema d'organització social és perceptible a través de la distribució siste-

13. RIPOLL PERELLÓ, E.: *Sobre els orígens i significat de l'art paleolític*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Discurs d'ingrés, Barcelona, 1981, p. 20.

màtica d'àrees d'activitat en els recintes ocupats per l'home, repartició que s'efectuà amb regularitat a partir d'una època concreta, situada al voltant del 500.000 a.C. La cavitat de l'Aragó, abans esmentada, pot ésser, entre moltes altres, un exemple d'aquesta capacitat distributiva de l'espai per part dels pre-Neandertals europeus, expressió, en termes socials, de l'existència d'un sistema d'ordenació, de caire jeràrquico-classificador, semblant a l'aplicat per a catalogar la natura.

La mateixa presència del grup fa pensar en un cap que el comandés i a quí, potser, incumbia la responsabilitat de dirigir la caça i, també, per què no, de distribuir l'habitable conforme a les necessitats col·lectives. Dins del mosterià, la presència a Trécassats (Vaucluse) de sis nuclis, constituït cada un d'ells per diversos habitatges a l'aire lliure, distribuïts en una superfície de 6 Ha., pressuposa necessàriament una xarxa social clànica, constituïda per diverses famílies, ben vertebrades i amb categories ben establertes que permetessin funcionar col·lectivament. De manera semblant, però ara concentrat en un sol habitatge de 10 m. d'allargada per 7 d'amplada, a Molodova (URSS), la descoberta de 15 fogars, distribuïts en el sòl de l'habitat, fa pensar en un grup nombrós, unifamiliar o clànic, ben estructurat.¹⁴

Per si no fossin suficients les aportacions que testimonien la certesa d'haver-hi un ens social, no embrionari, sinó perfectament definit, el ritu subministra la prova definitiva de trobar-nos davant de col·lectius humans pre-Neandertals, ben vertebrats socialment, pertanyents a una mateixa cultura o circumscrits a àrees culturals diverses, tal com avui dia s'interpreta la mosteriana. El ritu no sols és el resultat d'un plantejament metafísic; es una conseqüència directa del creixement d'una comunitat i de l'exigència d'afirmar el col·lectiu humà davant l'univers i dels individus al si del grup. El canibalisme ritual i els enterraments en són la prova i, també, de l'existència de distincions comunitàries. I, si no, per què s'encercla el cap d'un individu amb pedres i per què s'enterren determinades persones, nens, joves o adults? No tots els humans eren enterrats. I per què s'escolliren uns elements simbòlics ben concrets i es dipositen els cadàvers en unes posicions prefixades?

La impossibilitat de respondre amb certesa a totes aquestes qüestions, no invalida la seguretat que ens trobem davant d'un plantejament còsmic i social que, a més, queda molt ben especificat amb les ofrenes animals dipositades (cap de cèrvol, corn de cabra, pota de boví, restes de búfal i de cavall,...; totes elles pertanyents a bestiar ben característic, que trobarem, amb insistent representació, en el estris mobiliaris i en les pintures parietals del paleolític superior) en els enterraments (que ens parlen d'un parentiu còsmic entre animals i clans, vertebrador d'una classificació social basada en el totemisme ¹⁵), i amb l'orientació donada als cadàvers, dipositats d'esquena, en posició fetal o amb alguna part del cos girada cap a un costat o l'altre. En efecte, la positura arrupida assenyalava un retorn als orígens ancestrals materns, amb ressonàncies còsmiques per ésser el lloc on la

14. SUREDA, J.: *Las primeras civilizaciones*, Historia Universal del Arte, V. 1.ª ed. Planeta, Barcelona, 1985, p. 30 i Lumley, H. de et al.: *op. cit.*, p. 156.

15. LÉVI-STRAUSS, Cl.: *El pensament salvatge*, Clàssics del Pensament Modern, Ed. 62, Barcelona, 1985 (trad. cat. de M. Martí i Pol [1.ª ed. en francès, 1962]), pp. 152 y ss.

vida humana és perpètuament renovada, mentre l'adscripció a la dreta o a l'esquerra (tal com ha remarcat Lévi-Strauss) és determinativa de la situació clànica, territorial-social d'un individu al si de la comunitat i, també, gràcies al paper simbòlic del totemisme, de la pertinença a una parcel·la de l'espai còsmic, unificat per l'acció benefactora de l'avantpassat totèmic.¹⁶

Segons el conjunt de circumstàncies evolutives i donades unes condicions determinades és quan es produí la conjunció de l'art amb la història, en una època precisa, fixada per Leroy-Gourhan, dins del paleolític superior, pels volts del 35.000/30.000 a.C. (cultura chatelperroniana) i, més en concret, l'aurinyaciana, 30.000/25.000 a.C.,¹⁷ però no abans que s'explicitessin una sèrie de condicions que permeten afirmar que era el moment adequat per a que l'*Homo sapiens sapiens*, en ple grau de maduresa i en la plenitud dels seus recursos expressius, inserit del tot en un organigrama social, fos capaç d'iniciar l'aventura artística.

Per la importància, d'aquest encadenament de circumstàncies que afavoriren l'entrada de l'art en la història, no estarà de més analitzar cada un d'aquests condicionaments, que, al nostre entendre, predeterminen o, si més no, marquen amb una forta empremta, les característiques de l'art i l'objectiu de l'activitat artística.

2. CARACTERÍSTIQUES I OBJECTIU DE L'ACTIVITAT ARTÍSTICA

En primer terme, s'ha de tenir en compte, com a condició preestablerta del tipus d'activitat artística que l'home durà a terme, l'aparell anatómico-biològic que precisa l'orientació que prendrà el seu treball. A aquest respecte, no serà ocios revisar l'aportació biològica dels nostres avantpassats, els pòngids, i els trets definitoris de la personalitat de l'*Homo habilis*, resumits en quatre punts: el bipedisme, la cerebració, la premsibilitat de la mà amb l'increment especialitzat del tacte i el conjunt de l'aparell sensitiu, amb la incidència privilegiada de la visió (agudesa visual i frontal, visió estereoscòpica i percepció del color). Cada una d'aquestes peculiaritats dotà l'ésser humà d'una capacitat expressiva des del punt de vista artístic, la qual sintetitzada, seria: el bipedisme, juntament amb la visió, li permeté prendre consciència de l'espai terrestre, mesurar-lo arquitectònicament i distribuir-lo; la repercussió de la capacitat conceptual no cal aquí precisar-la, ja que està a la base de totes les activitats humanes; la premsibilitat de la mà assegurarà l'acció de l'obrar artesà i artístic entre altres; l'aparell sensitiu, amb el tacte i la visió, possibilità el predomini artístic que, durant segles, serà conferit a l'escultura i la pintura.

L'efecte derivat de la intervenció conjunta de cada una d'aquestes facultats anatómico-biològiques, materialitzades en l'obra d'art, la defineixen com un resultat derivat de l'observació (visió), de la realització (manualitat) i del poder de relació i de síntesi del cervell (conceptualització), cosa que confereix ple sentit a l'afirmació analògica de Herbert Read quan assevera que «l'art és un fenomen biològic».¹⁸

16. LÉVI-STRAUSS, Cl.: *ibid.*, p. 183.

17. LEROY-GOURHAN, A.: *Preshistoria del arte occidental*, G. Gili Ed., Barcelona, 1968 (1.ª ed. en francès, 1965), p. 50.

18. READ, H.: *op. cit.*, p. 208.

És indubtable que, amb uns sentits altament especialitzats, l'home ha dut a terme altres activitats artístiques, apart del gravat, la pintura i l'escultura..., com les derivades de la gestualitat i del so: escenificació ritual, dansa, música,... Però, a causa de la manca d'informació sobre aquestes activitats, és normal que, per força, ens circumscrivim a un àmbit limitat de les manifestacions artístiques.

En segon lloc, la capacitat de transformació de la matèria manifestada per l'*Homo habilis*, que li permeté inaugurar el quefer artesanal, situa l'art en un context manual, tècnic, en què la traça, la coneixença dels materials i l'aplicació del tractament tecnològic adequat condicionaren gran part del treball artístic. Amb l'artesanía, l'*Homo habilis* fa palès posseir una capacitat ordenadora i conformadora de la matèria, posada de relleu mitjançant el colpeig dels primers còdols i, sobretot, amb el bifaç de l'*Homo erectus*, capacitat ordenadora anàloga en molts aspectes a la requerida per a la producció artística, i resultant de l'atracció que exerceix un material ordenat sobre els nostres sentits: «Una obra d'art és més una organització de la sensació que un mode de representació».¹⁹ Amb les nocions de centre, davant, darrera, esquerra i dreta, implícites en la forma del bifaç, l'home mostra clarament que ha pres consciència de l'espai matèric, considerat volumètricament, ha descobert com treballar la matèria i distribuir-la a partir d'un punt.

Com a condició tercera, constatem la successió cronològica de l'extensibilitat ordenadora de la matèria, que seria aplicada també a l'espai valorat en termes de superfície. Si bé l'*Homo habilis* ja havia començat a distribuir racionalment l'espai habitable, és l'*Homo erectus* qui, sistemàticament, convertí aquesta actitud en una pràctica habitual, demostrativa que l'home ha pres la mesura del medi exterior, ha assimilat la noció d'espai com a superfície, abans afaïçonat des del punt de vista volumètric, i escull un lloc definit i contraposat a la totalitat del territori en què viu. Les repercussions immediates que això tindrà en relació a l'art són indubtables, per l'aplicació concreta de la mateixa noció d'espai perceptible, des del moment que la capacitat constructora permet conformar-lo arquitectònicament.

L'ordenació de la matèria i de l'espai (nocions de volum i de superfície) fou una de les necessitats que, després de l'alimentària, es féu sentir més intensament en la vida dels homes, i que condicionà llur posterior evolució. És aquesta necessitat intel·lectual-utilitària derivada de l'afany classificatori de l'home primitiu²⁰ que impulsà la imperiosa exigència d'organitzar-se per a poder explotar en benefici propi els mitjans que tenia al seu abast.

L'actualització del ritu, establerta per l'*Homo erectus*, els pre-Neandertals europeus i els Neandertals, és la quarta condició històrica que facilità la posterior evolució de l'art. En efecte, a través del ritu es formalitzaren dues novetats que, en aquest moment, és a dir, durant el paleolític inferior i mig, apareixen interrelacionades: una, instrumental, el simbolisme, que estimularia la capacitat intel·lectual d'establir relacions analògiques i permeté transferir a la matèria el món de les idees, i una segona, especulativa, especificada en la creença totèmica, d'índole filosòfico-religiosa, que reforçava el corpus ideètic que, en múltiples aspectes, ha potenciat l'activitat artística.

L'existència de grups humans ben organitzats socialment és la cinquena i últi-

19. READ, H.: *ibid.*, p. 32.

20. LÉVI-STRAUSS, Cl.: *op. cit.*, pp. 82 i ss.

ma condició que afavorí l'aparició de l'art, des del moment que la connexió de l'home amb el medi requerí disposar d'un suport o filosofia explicativa del seus orígens i el de l'univers que, per extensió, també facilitava l'ordenació social.

A través d'aquest cúmul de circumstàncies, la història puntualitza, sense cap dubte, que sols quan es donaren aquestes cinc condicions i no abans, aleshores, és quan sorgí l'art. Per tant, l'inici de l'art es deuria a un progressiu encadenament històric d'unes determinades facultats, que afectaria la mateixa concepció de l'art, les seves peculiaritats i la seva possible orientació. Per això, l'activitat artística és una conseqüència evolutiva i el resultat de l'acumulació en un determinat moment dels efectes derivats de la dotació anatòmico-biològica característica de l'home, del descobriment de l'artesanía, de la posada en pràctica de la capacitat conceptual ordenadora i distributiva de la matèria/espai (volum i superfície), del plantejament còsmico-social, basat en el totemisme, que donà cos a un corpus d'idees i/o creences que requeriren descobrir el mitjà simbòlic per a incorporar-les a la matèria, i, per últim, de la vertebració de la societat.

Condicionat per l'estructura biològico-anatòmica humana, l'art seria, doncs, el resultat d'una activitat eminentment artesana, ordenadora de l'espai, ideètica-simbòlica («L'art és fonamentalment comunicació..., l'art fou i ha de seguir essent sempre un mode de discurs simbòlic, i com on no hi ha símbols, no hi ha, per tant, discurs, no hi ha art») ²¹ i profundament social. És, sols aleshores, en donar-se totes aquestes condicions, quan l'obrar artístic va poder incorporar els efectes de cada una d'aquestes aportacions, i quan se sentí la necessitat de plasmar en la pedra, la fusta, l'os, l'ívorí, la banya... els signes distintius totèmics, identificadors de la posició dels homes davant l'univers, que sintetitzaven el saber acumulat per les generacions i codificat en un model cultural vàlid per a cada un dels col·lectius humans llavors existents.

En conseqüència, l'art serviria per a codificar i perpetuar amb imatges i signes, primer en els objectes i després en les parets dels santuaris, el mateix pensament especulatiu o corpus ideètic subjacent en els mites, en els ritus i les creences que hom transmetia (fins aquella època, exclusivament amb la paraula i l'exemple) a cada generació, pensament sintetitzat en l'actitud adoptada per l'individu i la societat davant de l'espectacle d'una natura sempre renovada, però sempre igual a ella mateixa. En definitiva, amb l'expressió artística, es tractaria de fixar en un codi gràfic la dimensió especulativa de l'ésser humà, explicitada per mediació del pensament (idees i creences), de la llengua (tradició oral-mites) i del cerimonial.

El ritme evolutiu i d'acumulació d'esdeveniments de la història ens permet, en conseqüència, entreveure algunes de les característiques que han donat validesa a l'art i que l'han conformat fins, pràcticament, avui dia. D'entre elles, destaquem: el punt de partença, que permet asseverar que l'art és un fruit de la història dels homes i que és a partir d'aquesta constatació que els conceptes de l'art i de la mateixa història de l'art prenen tot el sentit i exigeixen una profunda revisió si és que per art s'entén *l'excelsa creativitat de l'artista* o la consecució d'una *estètica* mal entesa, i per història de l'art una parcel·la limitada de la història, constrenyida pels *estils*; el seu caràcter artesanal; el tenir per objectiu la delimitació, distribució i organització de la matèria, considerant com a tal l'espai i la consegüent interre-

21. READ, H.: *op. cit.*, p. 204.

lació d'elements que en precisen l'extensió; el fet de ser el resultat d'una activitat eminentment conceptual, assentada en el simbolisme, que pretén formalitzar aspectes especulatius integrats en el model cultural d'una comunitat. Una última característica deduïble del procés històric és el transfons comunitari i no individual de l'art, en néixer com a resultat d'una problemàtica social plantejada a l'interior d'una visió còsmica, que selecciona i estructura dins del regne de la natura aquells elements més associats a la vida dels homes, com ho eren en aquells temps determinades espècies d'animals necessaris per llur subsistència i la problemàtica de l'origen i la continuïtat de la vida plasmada en la fecunditat de la dona i en el cerimonial funerari.

Vistes en conjunt, aquestes característiques permeten percebre que l'art és la resultant de la problemàtica especulativa-sociològica plantejada al llarg del devenir històric. Això voldria indicar que la validesa de l'art no obeeix tant a motivacions de caire individual (sobretot les referides a la intencionalitat generadora de l'obra, més que a la realització pràctica de la mateixa), com l'haver nascut a la llum de l'ens social, de les seves inquietuds, i haver-se generat com una conseqüència directa dels esdeveniments històrics, acumulats en la memòria col·lectiva dels pobles i en la consciència dels homes, i viscuts personalment/socialment en un temps i un espai geogràfic definits.

Per tant, si alguna importància té l'art, aquesta no resideix en l'aspecte imaginatiu, *estètic*, *creatiu*, amb què hom sol embolcallar l'activitat artística. El seu valor radica, precisament, en la capacitat de relacionar situacions viscudes intensament pels homes, d'extreure de la realitat les preocupacions vitals més fonamentament percebudes, i materialitzar-les en símbols, abstractes o figuratius, en icones, que resten com a documents visuals de la manera com els homes de tots els temps (almenys des del paleolític superior) han assumit, enfocat i interpretat la vida.

Però, si analitzades en conjunt, aquestes característiques precisen i alhora mediatitzen l'objectiu de l'art, també és cert que, particularitzades, no deixen entreveure quina d'elles és la característica diferenciadora que especifica la peculiaritat de l'activitat artística, aquella que la distingeix d'altres accions humanes de caire productor i li atorga el segell propi que li correspon. Nogensmenys, per a poder precisar-la, cal establir un símil comparatiu entre l'artesanía i l'art.

3. SIMILITUD I DIFERÈNCIA ENTRE L'ARTESANIA I L'ART

Hom pot percebre en el saber primitiu dues orientacions bàsiques, com a ciències del concret i especulativa. La primera, deriva d'un saber pràctic adquirit mitjançant la percepció sensitiva (àmbit dels sentits) i l'experiència (àmbit de l'acció), que permet als homes explotar llur territori, i que fonamenta el valor del treball tècnic-econòmic i el seu rendiment envers, per exemple, l'obtenció d'utensilis. També el saber pràctic repercuteix en l'àrea del comportament i, en general, abasta tots els coneixements necessaris per a relacionar-se amb els medis físic i social. En conseqüència, el principi pel qual es regeix l'acció derivada de l'aplicació d'aquest saber pràctic és el de l'*eficiència*.

De la ciència especulativa, se'n dedueix un saber teòric, extret del contacte

amb la realitat immediata, sensible, i fruit de la reflexió especulativa que possibilita percebre el sentit de les situacions viscudes per l'home, prendre consciència del medi que l'envolta i fer entenedora la complexitat de les relacions establertes en el si de la societat. El principi que presideix la reflexió teòrica és el de la *comprensió*: inquirir i trobar una resposta significativa adequada a la problemàtica que planteja l'aplicació del saber pràctic, en dirigir la relació establerta entre home i natura.

Els dos tipus de saber queden integrats en el contingut atribuït a la cultura i ens serveixen per a precisar el concepte de model cultural.

Si de la demarcació del coneixement ens traslладem a la de les facultats humanes, és forçós reconèixer la dimensió intel·lectual com a qualificadora de l'ésser humà junt amb i les dues vessants que presenta l'activitat conceptual: pràctica i especulativa alhora, amb predomini a cada individu de l'una o de l'altra, però ambdues integrades en la capacitat intel·lectual de l'home.

Abans, quan examinàvem la successió històrica de les condicions que possibilitaren el sorgiment de l'art i en deduïem llurs característiques, sobresortia el seu caràcter artesanal, per tractar-se, en els dos oficis considerats, l'artesà i l'artístic, de dues activitats productores que exigeixen un suport conceptual que després especificarem, un treball tècnic similar i una identitat de materials. També establíem com a propi de l'artesania i de l'art, ordenar i distribuir la matèria, tant en la dimensió volumètrica com en la superficial. Ultra això, hem comprovat que, fins el moment cronològicament situat entorn del 500.000, ens havíem mantingut en el terreny de l'utilitari i de l'eficiència, qualitat i finalitat derivades de l'exercici del saber pràctic, i constatarem llur vigència en les dues accions productores que tractem.

De tots aquestes plantejaments se'n dedueix que no és la mera incidència intel·lectual, ni la qualitat manual, ni la capacitat humana de transformar la matèria o la de prendre possessió de l'espai, les que donen sentit al quefer artístic, ni, considerades aquestes característiques en conjunt, tampoc l'atorga la condició artesanal implícita en ell. És forçós, doncs, reconèixer que si, fins ara, en el desenvolupament de l'acció/producció, no hem sabut establir una diferència específica entre els dos tipus d'obres considerades, aquesta ha de procedir del punt de partença de l'acció productora, és a dir, de la intencionalitat primigènica que implica el procés de realització d'una obra o d'un objecte.

En efecte, sense avançar-nos a treure'n conclusions, és palès que la diferència comença a establir-se, dins de l'ordre seqüencial d'esdeveniments descrits, a partir del moment en què el ritu s'introdueix a la història i és possible constatar que hi intervé un factor simbòlic-metafísic que té poc a veure amb la resolució d'una necessitat immediata, nascuda com a conseqüència del tràfec quotidià o del contacte directe amb la natura. Així, no podem atribuir cap finalitat utilitària a les restes d'animals aparegudes a les tombes (ala de papallona, corns clavats a terra, pota de boví,...) i el mateix succeeix amb les humanes (crani encerclat amb pedres, posició dels difunts,...) o als vestigis de pintura conservats. També hem observat que els objectes dipositats en els enterraments són, pràcticament, inexistents, si exceptuem l'os amb osques, en una època en què el repertori d'eines ja era ric i variat. L'existència del culte dels cranis i de la inhumació no autoritza, per tant, a situar-se en el terreny de l'utilitari, i més aviat s'ha de recórrer a l'espe-

culatiu per a intentar copsar quelcom de les preocupacions dels *Homo erectus* i dels neandertals que els practicaren.

A la fase següent, amb la irrupció en l'escena de la història dels *Homo sapiens sapiens*, ja ben entrats en el pleistocè superior, és quan es materialitzaren les obres artístiques, ben diferenciades de les artesanies. Això vol dir que, en l'interregne precedent, quelcom ha succeït que ha obligat l'ésser humà a diversificar la seva activitat productora. I aquest quelcom queda ben precisat per la manifestació del simbolisme i de les creences que assenyalen que l'home ha inaugurat una nova etapa en l'ús de la facultat intel·lectual: l'especulativa i/o teòrica, que s'afegeix a la pràctica, que, fins al moment de la concreció del ritu, havia dirigit en exclusiva l'actuació dels humans.

Abans, en el període anterior a la manifestació del ritu, la vessant pràctica de l'intel·lecte era suficient per a obtenir tot allò requerit per a la subsistència, amb inclusió dels objectes obtinguts sota les directrius de l'eficàcia, i totes les obres produïdes pertanyien al sector de l'artesanía; ara, en canvi, hem de recórrer a una orientació conceptual diferenciada i atribuir la gènesi de l'art i de l'activitat artística a la descoberta intel·lectual de caire especulatiu, propiciada pel ritu i arrodonida per les necessitats derivades del context social, destacades per la presència mateixa del culte als morts.

A la vista d'aquest resultat, hom pot asseverar que el cervell de l'*Homo sapiens sapiens* havia atès el seu major grau d'especialització (d'acord amb el desenvolupament material del cervell, la capacitat cranial de l'*Homo sapiens sapiens*, idèntica a la dels homes actuals, es situa entorn dels 1.400 cm³ enfront dels 650-750 cm³ de l'*Homo habilis* i dels 1.000 cm³ atesos per l'*Homo erectus*). El cervell s'especialitzà per àrees i es convertí en un òrgan directriu de la conducta humana en el qual la conceptualització o capacitat de raciocini sintetitza la complexitat del seu funcionament en afegir a la capacitat utilitària, l'ordre especulatiu.

Nogensmenys, si la vessant utilitària va manifestar-se com a conseqüència d'unes necessitats materials concretes imposades pel medi, l'aparició de l'especulativa també ha d'ésser el resultat d'una necessitat, però d'una qualitat diferent a la que propicià el desenvolupament de la primera, tal com correspon a les exigències degudes a l'increment de la complexitat de les relacions socials a l'interior del mateix grup. La resposta del cervell a la problemàtica plantejada per la comunitat havia d'ésser forçosament distinta a la deguda a la incidència del medi natural, i fou l'especulativa. La mateixa seqüència d'esdeveniments històrics analitzats ens precisa que la manifestació de la dimensió intel·lectual especulativa és una conseqüència directa de l'exercici de la pràctica, puix l'exploració del territori i la mateixa necessitat de delimitar les parcel·les socials són les que provocaren i introduïren una sèrie d'interrogants i d'activitats inèdites, de les quals el ritu en dóna testimoni.

Queda clar així que l'art no sorgí amb l'artesanía (recordem que els primers còdols tallats per l'home daten dels 2'3 milions d'anys), sinó quan es confegí un corpus ideètic, segurament relacionat alhora amb les creences y amb el desenvolupament social; que les necessitats que impulsaren l'eixida de l'artesanía i de l'art foren degudes a motivacions distintes i que, per aquesta mateixa raó, han de correspondre a diferents intencionalitats.

És innegable, a la vista del procés d'activitats descrites, que la característica definitiva i distintiva de l'artesanía és la utilitat i l'eficiència, mentre que la de l'art és la presència del substrat ideàtic-simbòlic implícit a qualsevol plantejament cultural. L'artesanía pertany, doncs, a l'ordre del saber pràctic, de l'acció, l'art al del saber teòric i/o especulatiu, és a dir, de la comprensió. En conseqüència, ens estem referint a dues activitats productores diferenciades, nescudes de distintes intencionalitats. Així, la intencionalitat, pràctica o especulativa, es converteix en la condició bàsica que permet determinar la dissemblança existent entre artesanía i art, perquè en procedeix l'acció productora i condiciona, per tant, el resultat obtingut. De totes maneres, s'ha de reconèixer que si cerquéssim el fons de les motivacions que han originat les activitats artesanes i artístiques, hauríem d'admetre que tant l'una com l'altra són utilitàries, però amb una matisació: que l'utilitarisme de l'art reposa en una necessitat especulativa d'índole cultural-social, mentre el de l'artesanía correspon a l'àrea del pràctic-material.

Ara bé, situant-nos dins de l'àrea d'influència de la intencionalitat especulativa, es percep d'immediat que, per a comprendre l'obra d'art, es requereix establir la connexió amb el model cultural-social d'on procedeix, puix l'important no és l'obra, la imatge o el símbol en si, sinó, tal com insisteix a recordar Herbert Read o el mateix Lévi-Strauss, el lloc que ocupa dins d'un sistema de significació sociològic-cultural: «Els termes (en aquest cas, imatges) no tenen mai significació intrínseca; llur significació és *de posició*, funció de la història i del context cultural, d'una banda, i, de l'altra, de l'estructura del sistema en què estan cridats a figurar».²² D'aquesta manera, el caràcter artístic queda fixat per la idea o corpus ideàtic incorporat a l'obra, tenint, però, en compte que la referència a un conjunt d'idees no es limita sols al pensament de l'artista explicitat en l'obra, sinó, sobretot, al pòsit cultural que s'intenta, conscientment o intuitiva, plasmar, i que atorga el seu sentit al resultat artístic. L'interrelació entre obra i cultura i entre cultura i societat fa que la producció artística incorpori quelcom del pensament especulatiu que configura i dóna raó d'ésser a la comunitat on s'ha realitzat l'obra. Per això, la distinció específica entre art i l'activitat artesana pròpiament dita és el lligam establert pel primer amb relació al pensament teòric transcrit en el model cultural propi de cada grup humà.

4. OBJECTES UTILITARIS, IDEOLÒGICS, SUMPTUARIS I D'ORNAMENT

La distinció efectuada entre saber pràctic i teòric i entre la intencionalitat utilitària i l'especulativa, de per si, ja estableix un esquema bàsic classificatori dels objectes, que els inclou en dos grans apartats: els *utilitaris*, que tenen una finalitat pràctica, molt associada a la resolució de la problemàtica quotitiana que requereix l'exercici del principi d'eficàcia i ens introdueix en el terreny de l'acció; i els *ideològics*, que situen llur finalitat en l'òrbita de la comprensió, interpretació i/o de l'especulatiu, en incorporar plantejaments culturals explicatius del sentit de l'univers, o en ser la matèria simbòlica d'un ordre social que explicita les relacions al si del grup, plantejaments integrats dins d'un sistema total de significacions.

22. LÉVI-STRAUSS, Cl.: *op. cit.*, p. 95.

Els objectes ideològics són, doncs, la concreció material d'un projecte ideològic-social, inherent a cada comunitat. Els objectes utilitaris són el resultat de l'activitat artesanal, mentre els ideològics ho són de l'artística.

El principi d'eficàcia atribuït als objectes utilitaris en determinaria llur funcionalitat, és a dir, que l'objecte adopta les propietats formals adequades a l'ús. L'ús determina, doncs, la forma de l'objecte i la intencionalitat que guia el procés de realització, tot i condicionar el material i la tècnica aplicada.

En canvi, la incorporació del principi especulatiu no requereix cap subordinació a l'objecte i/o de l'objecte que hom vol obtenir, donat que el plantejament artístic ideològic no exigeix, de per si, un ofici o una tècnica concreta, ni un material específic. Tots serveixen, sense limitació de cap classe, per a la plasmació del pensament especulatiu. En realitzar un objecte artístic, es poden escollir determinades tècniques o uns materials precisos, però això depèn en gran part de l'avenç històric tècnic-econòmic o de motivacions de caire sumptuari, amb rerefons social, causes totes elles que no tenen res a veure amb el contingut de l'obra, encara que en depengui la realització. En tot cas, és ben segur que traça, tècnica i materials condicionen el resultat artístic, però també ho és que la intencionalitat artística no està mediatitzada per una tècnica o per un material concrets. Aquesta asseveració no es contradiu amb el reconeixement explícit que l'avenç matèrico-tecnològic té una gran incidència en la configuració dels objectes utilitaris i dels ideològics, puix que des del paleolític es possible resseguir el continu recanvi experimentat en la consistència matèrica dels objectes: pedra, os, ivori, banya, petxina,... continuat amb el fang, la fibra, els metalls... neolítics, successió que arriba fins avui dia amb l'incorporació, entre altres materials, del metracrilat. Hom constata el mateix amb l'encadenament històric propiciat per les tècniques, sempre en connexió amb la descoberta dels materials.

Un aspecte que s'ha de tenir en compte, i recalcar-ho si cal, és que un objecte ideològic, per restar deslligat de la mediatització utilitària, pot revestir qualsevol forma, mentre que l'utilitari sempre queda condicionat per la funcionalitat. No-gensmenys, la pràctica usual durant la major part del transcurs de la història de l'art ha estat plasmar la intencionalitat artística sobre un objecte utilitari, tal com de manera global és perceptible en l'art mobiliari del paleolític. De fet, les produccions pictòriques o escultòriques o les derivades del gravat no requereixen un suport utilitari, però res ha impedit que, en nombroses manufactures, fos així, cas, per exemple, de la ceràmica o del baix relleu.

Quan el pensament teòric és incorporat a una obra artesanal, és evident que ens trobem davant d'una doble finalitat que converteix l'objecte en *utilitari-ideològic*. En aquest cas, l'artesania eixampla la seva finalitat pràctica per a convertir-se en un mitjà de transmissió ideològic i adopta la qualificació d'artística. Aleshores, l'objecte utilitari duplica la funcionalitat, sense perdre la pròpia, tant formal com d'ús, perquè l'expressió artística s'adapta als límits imposats per l'extensió matèrica i l'objecte assumeix la corresponent a la finalitat artística. Es dona, doncs, una curiosa superposició d'objectius que qüestiona el caràcter artesanal o artístic de l'objecte pel que fa al predomini d'una o altra adscripció. De fet, a la història de l'art s'han conservat nombroses mostres d'objectes utilitaris-artístics, dels quals s'ignora llur funcionalitat (cas, per exemple, de les varetes semi-cilíndriques, de les atzagaies o dels bastons perforats, adscrits a l'art mobiliari

del paleolític superior) o a la inversa, dels quals es desconeix el sentit ideètic, per ignorar-se l'esquema cultural-social de procedència, i no per això queda invalidada llur categoria artesanal o artística. És a dir, que, malgrat ignorar-se la funcionalitat de l'objecte o el missatge incorporat en ell, hom supposa la validesa, i l'incorporació a l'àmbit de l'artesanía o de l'art depèn, en última instància, de l'accent classificatori cap una banda o l'altra. En definitiva, l'objecte no perd la qualificació utilitària, ideològica o artística a soles.

Existeix un cas particular en l'ús dels objectes que presenten una funcionalitat ambivalent, utilitària-ideològica, que podria determinar llur classificació apart, i considerar-los com a *objectes d'ornament* per a ser aplicats a la caracterització del cos humà. Aquests objectes (penjolls, arracades, braçalets,...) serien utilitaris per usar-se en l'embelliment del cos i llur funcionalitat quedaria determinada per l'òrgan que ha d'ornamentar. Nogensmenys, l'anatomia no condiona la totalitat formal de l'objecte: per exemple, hi ha anells de variades dimensions, adaptades al gruix d'un mateix dit. La dimensió especulativa quedaria incorporada a l'objecte d'ornament en contribuir a situar a cada individu a l'interior del grup, tot determinant-ne la categoria social.

Un model especial seria el que correspon als *objectes sumptuaris*, que no introdueixen cap diferenciació funcional en relació als altres tipus d'objectes, puix poden ésser utilitaris, ornamentals o ideològics. I, independentment de la funcionalitat, llur pes específic estaria puntualitzat pel valor econòmic del material emprat en llur realització (metalls nobles, minerals rars, cristall de delicada transparència, pedres i fustes precioses,...), íntimament unit a l'adscripció social. Els objectes sumptuaris sempre apareixen inclosos dins de les esferes del poder polític, econòmic i religiós, puix la intencionalitat *suprema* adscrita a la ideologia d'aquest sectors directius de la societat, ha *exigit* dedicar *el millor* (materialment parlant) al servei de llurs *elevades* funcions. Es tracta per tant, d'objectes utilitaris-ornamentals amb valor econòmic-social, als quals s'hi poden superposar connotacions ideològiques relacionades amb el pensament mític-religiós de la comunitat.

5. DISCRIMINACIÓ ARTÍSTICA DE L'ARTESANIA. CLARIFICACIÓ APORTADA PER L'ART CONTEMPORANI

La discriminació de l'artesanía no és, tal com en un principi hom podria pensar, un fenomen recent. Com a mínim arrenca del neolític, encara que hom pot percebre indicis de compartimentació i, possiblement, de segregació social en el fet d'enterrar algunes de les personalitats paelotíques i, àdhuc, en el dinstint tractament aplicat en el culte als morts. Ignorem si l'artesanía durant el paleolític sofrí un tractament discriminatori a causa de la mateixa divisió social, però la discriminació salta a la vista d'una manera inequívoca en el Pròxim Orient, amb l'establiment jerarquitzat de les classes socials neolítiques i dins del context dels canvis operats per la civilització urbana que introduí, paulatinament, una estratificació de caire estamental. Podríem, així, situar l'inici discriminatori envers determinades activitats i/o oficis entorn del 4.000/3.000 a.C. i l'estabilització coincidiria amb la constitució de les ciutats-estat cap al 3.000/2.000 a.C., en plena Edat del

Bronze i amb l'accentuació de la tendència del poder governamental a centralitzar-se.

Les etapes del procés que han menat cap a la desigualtat estamental i la segregació artesana queden explicitades en analitzar l'estructuració jerarquitzada del saber neolític, on es percep que la discriminació operada en l'àmbit del coneixement –potenciació del saber teòric, especulatiu i/o erudit en detriment del pràctic i predomini de la tradició escrita sobre l'oral–,²³ ja s'havia extrapolat al de l'activitat, en preferir-se la ciència erudita i el treball burocràtic a la ciència aplicada i el treball manual. Així s'establí una doble dicotomia discriminatòria entre saber erudit i aplicat i entre treball burocràtic i artesanal, que disminuïa el valor social dels oficis i relegava l'artesà a l'últim graó de la piràmide social, juntament amb els agricultors-ramaders. A partir d'aquest moment, durant segles quedarà inscrita en la consciència dels homes la consideració servil i penosa del treball artesanal. Si abans hom reconeixia que el progrés paleolític i neolític era degut a les innovacions tècnico-econòmiques aconseguides pels artesans i pels camperols, amb la societat estamental urbana s'efectuava un veritable capgirament social que devaluava el treball artesanal i privilegiava determinats oficis: escrivà, metge, arquitecte, matemàtic, astròleg,...²⁴

Si bé durant el neolític la segregació de l'artesanat fou un fet, no podem relacionar-la amb l'activitat artística, puix, com a tal, és possible que encara no existís. És molt més tard quan hom pot establir un símil comparatiu que, sobretot, queda ben definit durant el Renaixement. De moment, pels volts del II mil·lenni a.C., sols és possible constatar el privilegi amb què foren tractades algunes professions com la de lletrat i/o escrivà i determinats oficis artesanals. Junt amb l'escrivà, s'ha de destacar l'ascensió de l'arquitecte i com la directa dependència de l'àrea del poder (temple-palau) contribuï a afirmar la seva posició social, que el col·locava en una situació comparable a la de qualsevol professió honorable. Així, l'arquitecte, que se servia d'un saber aplicat envescat d'erudició, aconseguia trencar, potser per primera vegada a la història, la barrera social establerta amb la compartimentació estamental instituïda per la societat urbana. La situació assolida per l'arquitecte té una gran importància des de l'enfocament artesà-artístic, ja que serà una de les professions artesanals privilegiades incloses més tard dins de la tipificació artística.

Un altre ofici relacionat amb l'artesania que, en aquesta època, també experimenta una revalorització, fou el d'orfebre, segurament degut al prestigi que li conferí el treballar els metalls preciosos i produir objectes sumptuaris que, forçosament, com en el cas de l'arquitecte, l'introduïren en l'esfera palatina, sacerdotal i en el sector ciutadà privilegiat. La importància que, a poc a poc, adquirí aquest ofici té molt a veure amb la descoberta dels metalls (l'element propi de l'orfebreria), la successió històrica dels materials i el prestigi social atorgat a la descoberta metal·lífera, comparada amb les matèries amb què, tradicionalment, s'havien afaïçonat els objectes. Sembla lògic pensar que, dins del procés de descoberta i substitució dels materials originat al llarg del devenir històric, les *noves substàn-*

23. KLIMA, J.: *Sociedad y cultura en la Antigua Mesopotamia*, Akal Universitaria, Madrid, 1983, 2.ª ed., trad. cast. de M. Moreno (1.ª ed. en alemany, 1964), p. 213 i CHILDE, V.G.: *Los orígenes de la civilización*, Breviarios F.C.E., Madrid, 1984, 17.ª ed., trad. cast. de E. de Gortari (1.ª ed. en anglès, 1936), p. 248.

24. CHILDE, V.G.: *op. cit.*, pp. 249 i 255.

cies metal·líferes reemplaçaren, a poc a poc, les velles a remolc de l'adquisició dels coneixements tècnics per a transformar-les. D'una manera clara, en aquella època neolítica llunyana, hom percebé que el laminat de l'or, del coure, de l'argent,... i, encara més, la fundició, aliatge i emmotllat del bronze, amb la producció seriada dels objectes, representaven la *nova artesanía industrial* que substituïa l'antiga tasca artesana basada en l'obtenció individualitzada d'objectes de pedra, d'os, de fusta,... Era evident que els eficients artesans paleolítics-neolítics foren desplaçats en la consideració social pels novells artesans de la fundició i de l'emmotllat, de manera semblant a com avui dia succeeix amb la substitució de la tecnologia industrial per la computeritzada, que esdevé un sinònim d'avenç i millora social.

En la ja llunyana Era dels metalls, s'encetà, doncs, un doble corrent substitutiu: un extern, referit a l'aportació tecnològica aconseguida amb els nous materials metal·lífers, i, un altre, introspectiu, de valoració subjectiva social, pel qual s'establí un nexe d'unió entre material-tècnica i la idea de *progrés*. Per aquesta raó, el nou material i el treball de transformació foren avaluats com si es tractés d'una *avançada cultural*, mentre que el vell i l'ofici corresponent veieren substituïda llur vestimenta progressista d'antany per l'aleshores considerada tradicional i caduca.

De totes aquestes consideracions se'n desprèn que, instintivament, el nou material fou relacionat amb el futur de la civilització i amb l'hegemonia d'una cultura respecte la d'altres països que seguien aferrats als vells processos tècnico-econòmics del passat. En conseqüència, l'artesanía industrial del metall es convertí en un símbol del temps del neolític, l'empremta del qual ha perdurat fins a la mecanització industrial dels principis artesanals operada en ple segle XIX.

No ha de sorprendre, doncs, que el treballador del metall experimentés una valorització social, incorporada i accentuada en aquells oficis, com el de l'orfebreria, que, pel seu grau d'especialització, introduïa els operaris en el bo i millor (socialment parlant) de la urbs neolítica. És ben segur que el taller d'orfebreria o l'orfebre que tingué la responsabilitat de confeir la corona descoberta a la tomba de la reina Shubad a Ur, o les joies, amb abundós treball de prederia, dipositades en el recinte funerari de Tutankamon, seria prestigiats, des del punt de vista social, i econòmicament recompensat.

No és ara el moment d'exposar amb detall el lent camí que ha menat, a través de la història, a establir una distinció discriminativa entre l'artesanía i l'art. Aquí sols constatem la vàlua adquirida per alguns oficis artesanals, sense que, en aquest moment, es pogués establir l'existència diferenciada de l'activitat artística o de l'artista considerats com a tals. És cert, però, que el distanciament entre artesanía i art pot haver-se iniciat amb l'ascendència social conferida a l'arquitecte per ésser constructor de les obres palatines, i pot haver tingut una continuïtat amb l'ofici d'orfebre o, potser, també, amb el d'escultor, que, per exemple, en el III mil·lenni, va possibilitar el modelat de l'efígie de Naramsin, monarca de la dinastia acàdia,²⁵ una de les primeres representacions règies en bronze de la història de la humanitat conservada.

25. BLANCO FREIJEIRO, A.: *Arte Antiguo del Asia Anterior*, Public. Univers. de Sevilla, Sevilla, 1972, p. 109 i KLIMA, J.: *op. cit.*, p. 48.

A l'època grega, els documents segueixen destacant el paper de l'arquitecte, però, juntament amb ell, ja hi trobem situats l'escultor i el pintor. No obstant això, si bé aquestes activitats gaudeixen d'alta estimació, no es pot percebre un marcat caràcter diferencial en relació a altres oficis nascuts d'una apreciació merament artística. Encara que, en aquesta època, ja es parlés d'art, aquest nom tenia més el sentit d'art aplicat i ciència teòrico-pràctica, o bé es referia a la traça en la realització d'una obra, més que a una activitat distinta de l'artesana. En canvi, quan es precisa una distanciació molt remarcable és amb l'arribada del Renaixement, una època extensiva als segles XV i XVI que, des de les ciutats florentina, primer, i romana, després, convertí Itàlia en el focus cultural més prestigiós de l'occident europeu.

Durant el segle XV, es generà a Florència, entorn de la burgesia mercantil i financera, un gran moviment cultural de tipus acadèmic, arrelat en el món clàssic, que traduí en termes artístics i filosòfics les preocupacions de mesura, d'ordre, d'harmonia,... i de domini de la natura, que la nova classe burgesa havia posat de manifest com a desig de valoració concreta de la realitat. L'arquitecte, el pintor i l'escultor estaven introduïts en l'esfera del poder, constituïda pels estaments rectors de la ciutat i, sobretot, per la família dels Mèdici, banquers i veritables mecenases i promotors de l'Acadèmia platònica. L'ànsia de domini de la ciutat florentina tingué la seva plasmació artística a través de la cúpula de Santa Maria –un signe esclatant del poder de Florència, projectada per Brunelleschi–, en les escultures eqüestres dreçades en les seves places per Donatello, i en les pintures perspectivistes d'Ucello, obres totes elles que marquen distàncies en relació a l'època medieval i inauguren una nova etapa en què la teoria humanística sintetitza les inquietuds de l'època i impulsa l'ànsia de domini de l'home sobre el món que l'envolta: intensificació del comerç amb l'Orient, descobertes geogràfiques, desenvolupament científic,... són alguns dels resultats de l'impuls innovador introduït per la nova classe social.

Artísticament, des del punt de vista arquitectònic, escultòric i pictòric, gràcies a la tècnica perspectivista, l'espai esdevé mesurable, construït científicament amb l'ajut de la matemàtica, la música, la física,... Així, les arts perden el caràcter aplicat, mecànic, merament manual i artesà i assoleixen el statuts liberal:

«L'essència del canvi radicava en la distinció entre *arts mecànics* (o artesanals) i *arts liberals*. A partir de Leonardo da Vinci comença una vinculació gradual per tal d'obtenir el reconeixement de la pintura en el grup de les arts liberals. L'escultura aniria també al darrere d'aquest reconeixement, basant-se en una pugna sobre quina de les dues activitats era més important, però sobre la base que les dues eren liberals. Per tal d'obtenir aquest reconeixement fou precís acceptar que les arts liberals s'aparten del *treball (manual)* per a ser creacions de la ment. Recordi's que Plató, en la seva obra *La República* menyspreava el treball (manual). La pintura tenia més fàcil el camí perquè la seva activitat suposava poc exercici físic, mentre que l'escultura tenia que justificar que, tot i realitzar-se un important esforç, era l'ímpetu de l'esperit el que guiava la mà i produïa l'efecte creador.»²⁶

26. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 241. Traducció de l'autor.

Amb independència de si l'arquitecte havia aconseguit abans el reconeixement social, el Renaixement el confirmà com a artista i home de ciència, juntament amb el pintor i l'escultor, i les tres professions quedaren situades a l'alçada prestigiosa de la del lletrat, de l'enginyer i de l'home de lleis, anul·lant-se el distanciament establert 2.500 anys enrera per l'escrivà neolític, pel que pertoca a unes activitats artesanals concretes, com la pictòrica i l'escultòrica: la qüestió a debatre era la separació entre arts liberal i mecàniques, a fi de poder «incorporar a les matèries del *Trivium* (gramàtica, retòrica i dialèctica) i del *Quadrivium* (aritmètica, geometria, astrologia i música) la pintura, l'escultura, l'arquitectura i altres arts (...); el més peculiar de les arts liberals era que en llur exercici prevalia l'enteniment sobre *el treball de les mans i del cos*».²⁷

D'aquesta manera, els artistes quedaren englobats dins d'una nova categoria social, conforme a les idees expressades per Leonardo i sistematitzades per Vasari en les *Vides dels més il·lustres pintors, escultors i arquitectes*, on aquests veieren confirmada llur ascendència social, comparable als més insignes benefactors de la història. Si Plutarc a l'antiguitat havia comparat als militars amb els homes d'Estat, amb l'obra de Vasari s'ordeix una història que compta amb uns nous protagonistes:

«els homes de l'art, *els del nou mite del disseny* (...). És una nova història, amb artistes, com herois d'altres batalles. Si aquest programa s'incuba en el segle XVI, en la centúria següent (...) el model ja està acceptat i els artistes compten amb llur biografia i llurs obres d'art entre els constructors de la història.

»Sens dubte [el model que s'estableix és el resultat] ...d'un procés que transforma un home que treballa associat en una entitat gremial i que, per tant, és un artesà, en un home que actua per pròpia iniciativa, decideix els seus encàrrecs i es guia lliurement pel seu pensament, per arribar a ésser un *artista*».²⁸

El caràcter elitista que prengué l'art a partir d'aquest moment tingué el seu fonament teòric en les idees sustentades pel tractadista i arquitecte Leone Battista Alberti, en part exposades en la seva obra *De re aedificatoria* (1485), on l'arquitectura sols és contemplada en el seu aspecte monumental, bé sigui religiosa, civil o palatina, i en el moviment intel·lectual generat entorn de l'Acadèmia platònica florentina, instituïda en el segle XV. Aquest centre, en principi filosòfic, inspirà el corrent artístic academicista que, a partir d'aleshores, s'extengué per tot Europa amb el nom d'Acadèmia d'Art o de Belles Arts, essent les més antigues les establertes el segle XVI a Florència (*Accademia del Disegno*) i a Bolonya per a practicar el dibuix del natural i estudiar el nu. De fet,

«el pare de la teoria del que hauria d'ésser una acadèmia és Leonardo da Vinci. El seu *Tractat de la pintura* és el promptuari de la nova institució. En ell, hom contempla un nou sistema educatiu, l'acadèmic, que s'aparta radicalment del gremial. És suficient veure amb quina insistència Leonardo afirma que l'art és ciència, cosa que suposa estudi i investigació (...). Leonardo té obsessió per alliberar la pintura de l'artesanía de les arts *mecàniques* i, per tant, de la pràctica gremial. La qüestió

27. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *ibid.*

28. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *ibid.*, p. 242.

esdevé més complexa, perquè planteja una ruptura amb els gremis, donat que el sistema d'ensenyament és lliure i la pràctica no obliga a l'agremiació. Per això es requereix l'existència d'un protector, que pogués garantir el trencament de tals estructures socials. (...)

»El fonamental és l'ensenyament, que en el pensament de Leonardo constitueix la ciència del disseny. Així, la base és la perspectiva, però aquesta obliga a conèixer el fenomen de la visió i l'estètica dels colors. És un ensenyament basat en l'especulació, no en el mer ofici. El saber està per damunt de tot. Per això la teoria ha d'anar pel davant. (...)

»Giorgio Vasari dona el veritable salt vers l'Acadèmia que s'estableix a Florència. El 1562 aconsegueix reunir un nombrós grup d'artistes de distintes especialitats i trobà un protector: el duc de Toscana. L'objectiu era alliberar-se del gremi i per això, el que interessa és una assemblea d'artistes de distintes especialitats i no reunir-se sectorialment. Es diria *Acadèmia del Disseny*, cosa que era una realitat, però, al mateix temps, una manera hàbil de no xocar amb els decaiguts gremis... Els membres serien artistes. L'Acadèmia apareix ja sotmesa a l'autoritat oficial, amb el que s'obté protecció davant de l'empenyiment gremial. Era selectiva, de forma que el membres foren *votats*. D'aquí derivarà el sentit elitista de l'Acadèmia...»²⁹

La separació entre activitat artesana i artística es consolidà definitivament quan, dins de la societat gremial renaixentista, els artistes aconseguiren constituir-se en estament separat del menestral i quan les Acadèmies, sobretot a partir del segle XVIII, acapararen el control dels estudis relacionats amb l'art, quasi limitant-los a les tres especialitats abans esmentades. Així, l'academicisme a poc a poc es convertí en una manera restringida de concebre l'art i la seva influència es féu sentir, dictatorialment, fins ben entrat el segle XX, encara que, com a mentalitat inspirada en el classicisme, ha perviscut, pràcticament, fins avui dia.

La situació discriminada en què, al llarg de la història, s'havia col·locat l'artesanía quedava, doncs, profundament agreujada amb l'academicisme, que contribuï a aprofundir l'abisme que separava els oficis artesanals i els artístics. Amb l'Acadèmia, les professions artístiques rebutjaren els mateixos principis artesanals que, de fet, fonamentaven llur exercici, i se situaven més enllà d'una apreciació funcional en insistir a potenciar la *creativitat*, considerada com una facultat superior, mitificada, privativa de la ment artística i, per tant, com una qualitat diferenciadora respecte l'artesanía, quan és obvi que aquesta capacitat també està a la base de qualsevol nou enginy aconseguit per mediació de les activitats artesana i tècnica o, àdhuc, de les fòrmules inèdites provinents del camp de l'experimentació científica. És evident, doncs, que la creativitat no és una capacitat exclusiva de l'àmbit artístic.³⁰ Així si per creació entenem trobar solucions inèdites a un problema o a una situació plantejada, està clar que el caràcter determinatiu de la creativitat en la valoració de l'obra artística o de l'artesanía no incideix tant en l'originalitat de la nova idea aportada, com en el fet del tipus de finalitat que hom vol aconseguir. Per això, tot i reconèixer la creativitat com un valor de l'ésser humà portat al punt més àlgid d'eficàcia i qualitat intel·lectual, el que ajuda a precisar en definitiva el caràcter artístic d'una obra, tal com abans s'ha exposat, és l'aplicació

29. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *ibid.*, pp. 230 i ss.

30. GABANCHO, P.: *Los dos lenguajes de la creatividad humana*, *La Vanguardia*, 21 octubre 1986, n.º 37.657, pp. 42 i ss.

de la intel·ligència o intencionalitat de l'autor a materialitzar un esquema especulatiu o bé, en el cas de l'artesanía o en el de la tècnica, a obtenir un resultat pràctic.

Per aquesta causa, l'impuls donat a moviments com els propiciats per William Morris per a revaloritzar les Arts Decoratives o pel romanticisme en general a favor de l'art popular, de fet, foren un dèbil i camuflat intent per a remeiar la situació social en què es trobava l'artesanía, però que, amb els pretextos adduïts, esteticista en el moviment anglès de les *Arts and Crafts* i de recuperació de l'ànima i/o del sentir del poble en el cas del romàntic, encara posaren més en descobert la forta discriminació existent. Amb aquests moviments, ni les Arts Decoratives, ni l'Art popular, ni els artesans, ni llurs obres, en realitat, no reberen mai adequada consideració artística.

Arribats a aquest punt és necessari plantejar-se el fons de la desigualtat establerta entre l'artesanía i l'art. En les pàgines precedents havíem precisat la diferència entre els dos tipus d'activitats considerades, una caracteritzada per la utilitat i l'altra pel vessant especulatiu, cultural-social implícit en qualsevol obra artística. En conseqüència, la discriminació no incideix en el que és propi de cada activitat, ans a nivell de la intencionalitat pròpiament dita, ja que si bé és cert que hi ha una diferència radical entre artesanía i art quant llur funció, també ho és que l'activitat productora artística és eminentment artesana (almenys fins avui dia, i prescindint ara dels canvis de perspectiva que pot introduir la irrupció del *computer art*) i que, històricament, està demostrat el caràcter utilitari-especulatiu dels objectes artístics. Justament per aquesta raó existeix la possibilitat de què qualsevol ofici artesanal, material i tècnica inclosos, esdevingui artístic. De totes maneres, això no vol pas dir que l'artesanía i l'art siguin el mateix, sinó més bé que la primera activitat pot ésser equiparada a la segona, donada l'empremta artesana i especulativa de l'obra d'art que li permet projectar-se sobre qualsevol objecte sense limitacions, matèriques i tècniques, de cap classe.

Per aquesta causa, la discriminació artística de l'activitat artesana imposada per l'academicisme radica, bàsicament, a haver suprimit el *pot ésser*, es a dir, l'haver negat, històricament i d'una manera sistemàtica, la possibilitat, el dret, que les especialitats artesanes tenien i tenen de convertir-se en artístiques i gaudir d'indèntic reconeixement que l'atorgat a l'escultura, la pintura i l'arquitectura. La discriminació artística-social instituïda per l'academicisme no incideix, per tant, en allò que és específic de l'artesanía i de l'art, sinó en la circumstància d'haver restringit les activitats artístiques, limitant-les a l'escultura, l'arquitectura i la pintura, restricció que també comprenia els materials considerats nobles (marbre, bronze, metalls i pedres precioses...) i determinades tècniques relacionades amb les especialitats abans esmentades.

I és aquí, precisament, en aquest pla, on s'insereix la fonamental aportació de l'art contemporani que contribuï a eliminar les barreres establertes pels cinc-cents anys, en números rodons, de vigència de l'academicisme, i, fent-ho, suprimí la discriminació secular suportada per l'artesanía. L'art contemporani, lluny de menysprear l'activitat artesana, la situa en el seu lloc i redescobreix els seus valors, tot acabant amb la segregació establerta vers el treball manual en assumir, d'una manera taxativa i sense equívocs, el principi que tots els materials, totes les tècniques i totes les especialitzacions artesanes *poden ésser* artístiques.

En aquest redescobrir l'obrar artístic i artesà alhora, hi influïren en gran part les obres i utensilis dels pobles anomenats primitius i exòtics, que dinamitzaren l'art de la civilització europea en uns moments crítics, en què, rebutjades les fonts d'inspiració classicista, hom cercava un nou horitzó que l'alliberés de la contínua dependència del model acadèmic. Així, les produccions escultòriques africanes i oceàniques i les estampes i les pintures procedents del Japó, serviren de pauta per a que els artistes europeus, en l'últim terç del segle XIX i a l'inici del XX, redescobriessin que la funció de l'art no estava limitada a obtenir la reproducció fidedigna de la natura o a accentuar la importància del virtuosisme tècnic, ans podia estendre's a l'àrea intimista o subjetivista, tot i revaloritzar l'aspecte de comunicabilitat inherent a qualsevol obra artística.

Afirmar la bidimensionalitat de l'espai pictòric, ampliar les possibilitats del simbolisme o redescobrir la forta càrrega expressiva aconseguida a través de la potenciació del color i exagerar els trets de les figures o la fesomia dels objectes reproduïts, en perjudici de la descripció detallada i naturalista del conjunt, foren algunes de les aportacions degudes a l'*art primitiu* que permeteren els artistes explorar nous sectors plàstics, en els quals, més que la forma, comptava la capacitat de transmissió ideològica.

Amb els moviments sorgits a redós de les noves idees (simbolisme, impressionisme, expressionisme, fauvisme, cubisme, dadaisme, surrealisme, etc.), l'art s'alliberà dels estrets límits traçats per l'academicisme, tot estimulant la seva receptivitat envers nous mitjans i àmbits expressius. La conseqüència que se'n derivà fou la d'estendre la consideració artística i admetre com a tal productes i oficis que fins aleshores estaven constrenyits al cercle artesanal. En fer-ho, s'acceptava explícitament que l'art és una activitat productora i que el substrat tècnic de l'art acadèmic, desvirtuat per raonaments metafísics que exaltaven desmesuradament la creativitat i el formalisme, era bàsicament artesanal. Aquest transfons artesanal de l'academicisme és el que Marcel Duchamp pretengué desemmascarar amb el *ready-made*, alhora que afirmava l'aspecte ideètic de l'obrar artístic com a característica pregonera.

El redescobrir la base artesana de l'art ha possibilitat, com en l'antiguitat paleolítica, estendre el concepte artístic a tot tipus d'objectes, oficis i materials sense limitació de cap classe. Nombrosos artistes, entre ells Joan Miró, redescobriren el valor plàstic dels materials en brut, de l'*objet trouvé*, amb una actitud semblant a la dels homes del paleolític, que, en llurs desplaçaments, recollien els *objectes curiosos* que desvetllaven llur sentit de meravellar-se davant d'una forma insòlita o, simplement, del que és singular. Avui dia l'arròs, la palla, l'arpillera, els llums de neó, el plàstic,... s'integren de tal manera a les obres contemporànies que han permès escriure a Robert Rauschenberg: «Un parell de mitjons no són pas meyns apropiats per fer pintura que la fusta, els claus, l'aiguarràs, l'oli, la tela»;³¹ també les velles i noves tècniques i els nous mitjans de comunicació són emprats massivament pels artistes i aquests practiquen oficis que abans sols estaven integrats en la menyspreada tradició artesanal.

La gran aportació de l'art contemporani ha estat redescobrir la viabilitat artística, sense exclusió, de cap mena, dels materials i de les tècniques artesanes i

31. Diversos autors: cat. expos. *Rauschenberg*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1985.

industrials, viabilitat que es concreta en tant que són utilitzades per l'artista. En aquestes circumstàncies, la peça artística ja no és elaborada d'acord amb criteris artesanals de seriació, d'obtenir una forma o un volum proporcionat o una alçada prefixada. Ara, sobre la *peça* s'hi trasllueix l'activitat lliure de l'artista, no subjecta a cap norma ni regla tradicional (no oblidem que l'artesanía és l'exercici de la norma imposada per la funcionalitat, a l'igual que l'academicisme ho és en el pla intel·lectiu) que no siguin les dictades pels mateixos materials, per l'ofici i, sobretot, per la intencionalitat transformadora de l'artista, que és, en definitiva, la que preval. És, doncs, indispensable admetre que l'activitat productora artística és artesana i que l'artesana *pot ésser* artística, el qual no pressuposa que necessàriament ho sigui. Tot depèn de la intenció que guia l'artista i/o l'artesà.

Isidre Vallès i Rovira
Professor del Departament
d'Història de l'Art (U.B.)